

## **O EFEITO NOS CONTOS DE MARINA COLASANTI**

Natalle de Deus e Moura<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Neste artigo, três contos de Marina Colasanti (1998) do livro *O Leopardo é um Animal Delicado* serão analisados sob a categoria do efeito presentes nas teorias de Edgar Allan Poe (1999), Julio Cortázar (2008) e Roland Barthes (1987).

**PALAVRAS-CHAVE:** Edgar Allan Poe. Cortázar. Marina Colasanti. Barthes. Efeito. Leitor. Conto.

Dezembro de 20014

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras Português Bacharelado pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: natmoura.let@gmail.com

## 1. INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe (1809-1849), ao refletir sobre o modo de construir o texto literário, afirma que há quem comece a escrita pela tese, por um acontecimento, pelos diálogos ou outros fatores: "Eu prefiro começar com a consideração de um efeito", ele determina. Essa escolha institui uma das tradições do conto na modernidade.

Fruto de variações do épico, o gênero narrativo requer o estudo de sua estrutura, tema, espaço, tempo e de vários outros pormenores que lapidam uma narrativa bruta. Com o passar do tempo e com o surgimento de novos escritores, um tipo narrativo oral e antigo se firmou como um novo gênero narrativo literário: o Conto.

## 2. SOBRE O EFEITO

À primeira vista, o conto não é tido como uma literatura importante. É uma narrativa curta, distinta do tão aclamado e bem aceito Romance e, por isso, impossível de não ser comparado a ele. Essa comparação leva a uma conclusão nebulosa: o conto não possui uma forma total, não possui tantas regras como todos os outros gêneros e, por isso, não teria valor. Porém, assim como afirma Cortázar (1914-1984) em *Valise de Cronópio*, no capítulo *Alguns aspectos do conto*, possuir uma ideia do que é essa expressão literária é importante para contribuir e estabelecer valor e importância ao Conto.

Para definir o que é conto é necessário compará-lo ao que já existe e então chegar a algum caminho que mostre o que é e o que deixa de ser. Assim, Nádía Battella Gotlib lembra Claude Brémont em sua obra *Teoria do Conto*, ao afirmar que é necessário usar da "lógica dos possíveis narrativos":

De fato, toda narrativa apresenta: 1. uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós: "e é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada"; 3. e tudo "na unidade de uma mesma ação". No entanto, há vários modos de se construir esta "unidade de uma mesma ação", neste "projeto humano" com uma "sucessão de acontecimentos".(GOTLIB, 2006, p.11)

Ao se utilizar dessa linha de raciocínio, é possível tomar como ponto de partida que o conto é uma narrativa. O conto é de interesse humano, pois está ligado a ideias, sentimentos e variações do que nos define. Porém, há um problema: o conto não remete só ao acontecimento, ele não só relata. Conforme Nádía Gotlib discute, o conto vem da

arte do *contar*, não é necessário seu atrelamento ao fato ocorrido com minúcias, afinal não é apenas relatar. O conto literário teve sua origem no relato escrito de um conto falado, uma obra para memorizar o que foi dito sem permitir que isso se perdesse com o tempo. Essa escrita no papel levou à invenção de novas histórias sem o mesmo tipo de mediação da oralidade. Houve, enfim, o destaque dado à função de narrador literário, que uniu a criatividade do contador de histórias à escrita, adaptando a forma de escrever. É um gênero flexível e heterogêneo, há a imprecisão do limite da realidade e ficção. Sendo assim, um conto se define por parte das definições de Brémond, porém não se limita a elas.

É necessário abordar as definições desse modelo de escrita em diversas perspectivas. Não é um gênero literário recém-criado, é uma evolução do tempo, da sociedade e de autores. Existem várias definições e diálogos que são necessários para esse delinear do que é o conto.

Segundo Walter Benjamin (1892-1940), em *O narrador*, as melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem das narrativas orais contadas anonimamente. Pois, quanto mais fiel, melhor seria a história contada. Logo, o pensador alemão divide essas escrituras em dois grupos distintos, apontando como exemplo a figura do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”. O primeiro conta uma história próxima, que pode até ter acontecido com ele; o segundo traz uma história distante, de lugares inimagináveis para o leitor/ouvinte. Entretanto, assim como Brémond, Benjamin apenas classifica de modo geral o reino narrativo.

Conceito delineado pelo escritor alemão foi a noção da natureza da verdadeira narrativa, a qual o faz chegar à conclusão de que a narrativa tem uma dimensão utilitária que pode ser moral, prática, provérbio ou norma de vida. Ou seja, conselhos e, afinal, apontando o narrador como o melhor conselheiro.

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1993, p.200).

A arte da narrativa é rara atualmente, e a difusão da informação está diretamente ligada a esse declínio. O fascínio que essa arte carrega é justamente evitar explicações, é permitir que o leitor faça suas suposições e chegue às suas conclusões sozinho. As

escrituras narrativas são ancestrais, caracterizando-se por não transmitirem fatos puros, sendo frutos da impressão do narrador e retransmitidas, inicialmente, por meio da oralidade, e posteriormente passarem a integrar o reino da escrita.

Em suma, Walter Benjamin ressalta que a “arte de narrar está definindo, porque a sabedoria está em extinção” (BENJAMIN, 1993, p.201). A evolução, que expulsa a arte do discurso vivo para o papel, deu seu primeiro passo com a invenção da imprensa, pois esta proporcionou a difusão do romance, que se difere da narrativa e da epopeia por ser restrito ao livro, na perspectiva do pensador alemão. Nesse sentido, o romance não tem origem na tradição oral e sequer a alimenta, sendo que:

Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode falar mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus limites. (BENJAMIN, 1993, p.201).

O romance está em um patamar elevado, em comparação ao conto. Por ser a origem, seu valor é maior e há a necessidade de ser a fundação de novos gêneros ou pontos de partida. Porém, como tudo que é primário, o romance já não pode ser contido em apenas alguns conceitos ou delimitações: novas perspectivas surgiram com a evolução. É necessário pontuar que a diminuição na prática oral não transformou o *narrar* em algo sem valor, apenas transferiu significado do oral para o papel. Jaime Ginzburg, em seu texto *O narrador na literatura brasileira contemporânea*, remete a Benjamin e adiciona:

Não cabe assumir o princípio de que não é mais possível narrar, como generalidade essencialista. Pelo contrário, cabe considerar a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade pelos escritores (GINZBURG, 2012, p.203).

Ou seja, o romance foi uma evolução social necessária para a atualidade da época. E, mais uma vez, essa mudança está acontecendo, só que desta vez com segmentos do romance, como o conto. O conto foi uma mudança, uma variação do romance mais flexível e focada em características distintas do seu antecessor. Por isso, é necessário repensar a variação do que é chamado conto, afinal sua definição não precisa ser um estatuto, a rigidez não é direcionada a esse gênero textual. A modernidade pede desapego, a vida tecnológica e urbana é egoísta e solitária, por isso o conto serve como

uma luva: é focado, é surpreendente e traz um sentimento distinto a cada novo texto. É um gênero capaz de abordar temas controversos, pedidos pela atualidade.

Outro discurso em torno da natureza do conto foi cunhado por Julio Cortázar (1914-1984). Para o escritor Argentino, o conto, sendo peculiar, necessita ser comparado com o romance, que é popular e do qual temos inúmeras características já pontuadas. Cortázar os compara primeiramente no nível estrutural: o limite (físico). O romance é desenvolvido no papel, com tempo de leitura sem um limite rígido ou esgotamento. O Conto possui um limite físico, já que um conto com mais de 20 páginas (na França, principalmente) é chamado de Novela, não um conto em si. Esse limite é tratado por Edgar Allan Poe como extensão, em sua obra *A Filosofia da Composição*:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão (POE, 1999).

O porquê dessa limitação da extensão está no fato de que o conto é um recorte da realidade. Cortázar o compara a uma fotografia ao dizer que é um enquadramento, com alguns limites, fazendo com que esse pedaço específico abra uma realidade mais ampla do que a mostrada superficialmente. Para isso, a fotografia incita à visão dinâmica. Colocando essa ideia em prática, seria como ver uma foto de um castelo antigo e imaginar que esse cenário foi palco de guerras, morada de famílias nobres e disputas por poder. Essa informação não está explícita na fotografia, mas implícita na memória de quem a vê, o que faz parte da visão dinâmica da realidade. Esse retrato da realidade é a limitação de uma imagem ou de um acontecimento que é significativo, atua no leitor como uma abertura, que projeta a inteligência e sensibilidade além do literário. Assim funciona o conto na perspectiva do escritor argentino.

Logo, a significação é extremamente importante para definir essa tipologia textual. Segundo Poe, uma obra que necessita de mais de uma “assentada” não produzirá tanto efeito no leitor quanto uma obra de menor extensão. Para ele, quando o leitor levanta e pausa sua leitura, a memória do texto lido é modificada pelo mundo ao redor e nunca será a mesma quando a leitura for retomada. A imersão na obra é essencial para a impressão, a surpresa do leitor. Cortázar lembra um escritor argentino ao descrever:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out* (CORTÁZAR, 1993, p.153).

Quanto mais breve o fato narrado, maior será seu efeito e sua intensidade. O tempo está contra o conto, pois ele transforma a excitação em uma emoção mais linear e tranquila. O romance usa de efeitos progressivos, que são construídos com o tempo e o pouco limite na narrativa, enquanto o conto é incisivo e intenso. Assim, para evitar prolongamentos, Cortázar aponta que este não possui elementos gratuitos ou decorativos em excesso. Por não possuir o tempo (uma forma linear, horizontal) como aliado, esse tipo textual tem a profundidade (vertical) como aliada. O conto que não possui a tensão da corrida contra o tempo e o espaço é uma história ruim, pois não leva à tensão espiritual e formal - provocando o *efeito*, de que trata Poe. O tema não o torna negativo, assim como personagens desinteressantes não o fazem, mas é ruim quando é escrito sem tensão desde as primeiras palavras.

Após a base estrutural do conto e sua extensão serem definidas, o passo a seguir é a sua significação. O tema não é puramente o que move a escrita deste tipo de gênero, é parte dela apenas. Segundo Cortázar:

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina algo que vai muito além da pequena história que conta (CORTÁZAR, 2008, p.152).

Aquele que relata o cotidiano, por exemplo, só se torna bom ao romper seus limites muito além do argumento. Isso é possível ao aliar a significação com a intensidade e a tensão, o que só é feito com tratamento literário do tema e técnicas empregadas para desenvolvê-lo.

Edgar Allan Poe e Julio Cortázar foram capazes de destacar e determinar partes importantes para a escrita de um conto. Esses autores conseguiram desmembrar o que é necessário para o estranhamento do leitor e como esse sentimento se torna possível com a construção precisa desse tipo de narrativa.

Nesse sentido, em vias de escritura contista, primeiramente, deve-se atentar para a escolha do tema. Essa escolha não é simples de ser feita, já que não há tema totalmente significante - digno de ser contado ou que atraia tanto escritor quanto leitor -, pois depende do contista. O bom conto sempre sai de um tema excepcional, que atrai um “sistema de relações conexas, noções, entrevisões, ideias e sentimentos” (CORTÁZAR, p.152, 2008), passando sempre do autor para o leitor. A significação do tema o transforma em excepcional, que só é obtida pelo antes e depois do tema, afirma

Cortázar. O antes é representado pelo escritor, pois ele tem a carga que irá passar ao conto: valores humanos e literários e a vontade de fazer uma obra com sentido. Já o depois é o tratamento literário do tema, que é a forma verbal e estilística, a projeção de algo que excede o próprio conto. Para Poe, a Beleza é crucial para a escolha do tema. Só com a Beleza é possível atingir a inteligência (verdade) e o coração (paixão) e, ao falar da Beleza, a intensa e pura elevação da alma é atingida. Tanto a Paixão, excitação do coração, quanto a Verdade, satisfação do intelecto, são atingidos mais facilmente na prosa do que na poesia. Essa Verdade pede uma precisão, que pode ser feita com a intensidade e tensão corretas, e a Paixão demanda familiaridade, que deve se remeter principalmente ao escritor – que a sentirá primeiro e conseguirá transpor o que sentiu para o papel. Assim, o primeiro a sentir que o tema é o certo e avassalador para um bom conto é o próprio escritor.

Com o tema já escolhido, o conto deve se tornar a ponte entre o autor e o leitor. Cortázar deixa claro que essa ponte começa no autor e termina no leitor, que é passivo, menos vigilante e até indiferente. Por isso, para que o conto tenha efeito em um destino tão apático, deve construir um clima, o qual obrigará o leitor a continuar a leitura, prenderá sua atenção e o isolará da realidade fora do conto, o que Cortázar chama de sequestro momentâneo do leitor. O sequestro é definido pela intensidade e tensão da obra, pela forma e expressão em sintonia.

O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. (CORTÁZAR, 2008, p.157).

Um dos melhores exemplos de intensidade é a eliminação da descrição de ambiente, como Edgar Allan Poe faz ao escrever *Barril de Amontillado*. Retirar esse tipo de “recheio” permite que o conto fique condensado e tudo o que está escrito age essencialmente no que o define.

Neles, com modalidades típicas de cada um, a intensidade é de outra ordem, e prefiro dar-lhe o nome de tensão. É uma intensidade que se exerce de maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera. (CORTÁZAR, 2008, p.158).

A tensão é, de fato, a ansiedade que é passada desde a primeira palavra. É força que desencadeia os fatos e malha que foi tecida anteriormente e acompanha o leitor até a

conclusão do conto. Poe trata da construção desse clima, a partir da sugestão do conceito de corrente subterrânea:

Ali, onde o sentido alusivo corre através do sentido óbvio, numa corrente subterrânea muito profunda, de modo que não interfira jamais com o fluxo superficial, a menos que assim o queiramos, e de modo a não mostrar-se, a menos que a chamemos à superfície, somente ali a alegoria pode ser consentida para o uso adequado na narrativa de ficção. Mesmo nas melhores circunstâncias, sempre interferirá na unidade de efeito que, para o artista, vale por todas as alegorias do mundo. (POE, 2011).

O escritor norte-americano explica que essa corrente subterrânea corre na narrativa ou poesia como a base de toda a história, sendo responsável pela criação do efeito e transformação dessas escrituras em algo sublime e inesperado para o leitor.

Antes de finalizar com o efeito, é preciso lembrar outra categoria: a forma. Esta tem como exemplo singular a fonética, que influi tanto na escrita como na fala, assim como induz ritmo e liga-se a imagens. O exemplo do refrão de Poe em *O corvo* é perfeito para expressar esse poder. “Nevermore” (Nunca mais) é uma palavra com significado pesado – no sentido de aceitação, é muito complexo e, ainda assim, consegue ser transmitido em uma só palavra – e bastante sonora. A letra *o* pronunciada é prolongada e tem como final a consoante *r*, que a aproveita e transmite esse sentimento continuado de força e ênfase. Na prosa também é possível encontrarmos essa mesma estilística, basta olharmos a utilização de fonema para dar ênfase no filme *V de Vingança*, com roteiro escrito por Andy Wachowski (1967-) e Lana Wachowski (1965-) e dirigido por James McTeigue (1967-). O personagem principal apresenta-se como:

Voilà! À vista, um humilde veterano vaudevilliano, apresentado vicariamente como ambos vítima e vilão pelas vicissitudes do Destino. Esta visagem, não mero verniz da vaidade, é ela vestígio da vox populi, agora vacante, vanescida, enquanto a voz vital da verossimilhança agora venera aquilo que uma vez vilificaram. Entretanto, esta valorosa visitação de uma antiga vexação, permanece vivificada, e há votado por vaporizar estes venais e virulentos verminados vanguardeiros vícios e favorecer a violentamente viciosa e voraciosa violação da volição. O único veredito é a vingança, uma vendeta, mantida votiva, não em vão, pelo valor e veracidade dos quais um dia deverão vindicar os vigilantes e os virtuosos. Verdadeiramente, esta vichyssoise de verbosidade vira mais verbose vis-a-vis uma introdução, então é minha boa honra conhecê-la e você pode me chamar de V (WACHOWSKI, 2005).

Esse constante uso da consoante *v* (que podemos chamar de aliteração, não levando em conta que é uma prosa) lembra força e remete ao personagem principal, seu motivo e toda a narrativa: *vingança*. A interrupção da fluidez de uma fala que a consoante *v* causa é justamente rítmica e pontual, a ponto de que a consoante em si se torne mais importante que a palavra sendo lida e seu significado momentâneo. Isso permite que a ideia total, vingança, seja preenchida com palavras semelhantes desde o nível



superficial da fonética e grafia até o profundo, que é o sentido. Assim, a fonética mesmo estando em seu aspecto escrito é capaz de lembrar a oralidade e seu poder em um texto.

Em linhas gerais, é interessante lembrar o que Poe diz sobre o efeito. Para ele, o efeito é aquilo que atinge o coração. Para atingir o coração, é preciso utilizar ou a inteligência ou a alma, compostos de tom (algo alegre ou triste) e de acontecimentos. Significados, por exemplo, são capazes de atingir o leitor com um efeito sublime. O conto é capaz de conseguir o efeito de que Poe trata. No caso da significação, esta precisa estar atrelada a uma motivação grande, pois os contos devem nascer de uma profunda vivência ou não passarão de mero exercício estético. A significação, o tom, os acontecimentos, a fonética, as imagens e a corrente subterrâneas são a construção do efeito. Um leitor embasbacado, choroso ou espantado ao terminar um conto é puramente o efeito bem estruturado.

### **3. O EFEITO APLICADO AO CONTO E AO LEITOR**

Ao delimitar, ainda que seja de uma forma não expressamente evidente, o que é um conto, seu efeito e corrente subterrânea é possível chegar à conclusão de que essa leitura irá afetar o leitor. O interessante é compreender como é essa forma específica. A leitura que abala é sempre aquela feita sem obrigação ou compromisso, um *hobby*. Um romance, um conto ou uma poesia costumam ser textos procurados para o distanciamento da rotina ou uma fuga para distrair a mente. Quando o leitor se sujeita e procura essas obras com essa finalidade, será quase sempre surpreendido.

A leitura está presente na vida de um homem moderno o tempo todo, porém não é esse o texto que marca. Aprende-se o nome da caixa de suco pela repetição ou pela fonte e algum desenho, por exemplo, mas ao relembrar o grito do corvo: “Nevermore!” (Nunca mais!) é por deslumbre. A diferença é essa. Para Barthes, a escrita *deseja* o leitor, é a ciência das fruições da linguagem. (1987, p.10). Ele afirma, ao lembrar Sade, que o prazer da leitura vem de certas rupturas. São elementos que se chocam, como o puro e o impuro ou pobreza e nobreza. E assim, Barthes, em *O Prazer do Texto*, cria uma das melhores alusões ao prazer da leitura: as margens.

Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal

como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (BARTHES, 1987, p.11).

Barthes criou um conceito para explicar o porquê de certa literatura ser capaz de deslumbrar o leitor e como deve ser um texto que transmite prazer. Ao tratar da dualidade de um texto, ele transformou esse choque de elementos em duas margens paralelas e que nunca se tocam. Uma delas representa tudo o que deve ser seguido: o cânone, a escola, a cultura diária; a outra é o nada, a destruição e ausência da linguagem. O texto de efeito é aquele que se mantém entre as duas margens, retirando características de cada uma sem escolher um lado. É o texto que sai da rotina, mas que prende o leitor, que precisa dele o suficiente para não deixar de existir. Tanto Barthes como Poe e Cortázar afirmam existir esse sentimento de deslumbre em bons textos, seja chamado de prazer, efeito ou intensidade.

O prazer, o efeito e a intensidade são obtidos na escrita de inúmeros escritores contemporâneos. Aqui, trataremos de Marina Colasanti. Nascida no norte da África, passou a maior parte da infância na Itália e veio para o Brasil já adolescente. Essa pluralidade tão brasileira incentivou Marina a aprofundar-se nas artes. Iniciou sua carreira profissional nas artes plásticas, mas foi a arte de narrar a que lhe encantou. Tornou-se conhecida principalmente por suas narrativas fantásticas (não sem passar pelas narrativas infantis, contos, romances, contos de fadas, editorações, publicações em jornais, etc.). Colasanti tem uma obra vasta, com qualidade estética única que permitem uma leitura crítica além do “infantil” e “juvenil”. É com esse tipo de aprofundamento que alguns de seus contos serão abordados a seguir e associados às categorias abordadas anteriormente.

Retirados do livro *O leopardo é um animal delicado*, da escritora Marina Colasanti, os três contos *Como o Máscara de Ferro*; *Além do muro, os coiotes*; *Como se pode amar* são exemplos das teorias de Poe, Cortázar e Barthes.

Em *Como se pode amar* temos uma narrativa curta – quatro páginas – em terceira pessoa, porém extremamente focada no personagem principal. No conto, há um pastor e seu rebanho de ovelhas. Primeiramente o leitor se depara com o fato do pastor *amar*

uma ovelha específica. O enfoque do verbo amar é abordado nas duas primeiras páginas, tentando distinguir o significado do amor que o personagem sente por uma ovelha. Porém, ao tentar veementemente demonstrar que é um amor único, transforma o animal, quase o personificando. O amor não era como o amor dito a uma mulher qualquer na cidade. Qualquer, de fato, por citar tantas mulheres até cair no animal, *fêmea*:

Sem essa palavra, amor, (...) mas que em algum lugar do seu pensamento (...) esperava o momento em que haveria de ser usada com uma das moças da aldeia ou até uma mulher casada, viúva, uma fêmea, enfim, de cobiçada carne sob as vestes escuras (COLASANTI, 1998, p.127).

O amor sentido também não é o sentimento para com um animal, como cita ao comentar o que sente pelo cão que o auxilia no pastoreio. Ao explicar que é o tipo de sensação que sentia somente quando estava com ela, criou a abertura para transformar a ovelha aos olhos do leitor. Essa transformação personificada é possível, ainda que de uma forma tênue, porque a comparação tão intensa feita pelo narrador remete à importância que o pastor oferece à ovelha, desfazendo assim todo o propósito da comparação. Ou seja, de tanto comparar o amor para transformá-lo em insignificante, alterou-o em significativo. Para embasar esse sentimento, é citado o prazer:

Murmúrios apenas, lhe cabiam, quando afundava os dedos na lã espessa e o seu próprio corpo no corpo quente, murmúrios que não eram para ela, mas que lhe escapavam como lhe escapava o prazer. (COLASANTI, 1998, p.127).

Enquanto a ovelha é personificada, o pastor vai se animalizando. “Mais de uma vez havia pensado que dispunha de todo o rebanho, que como macho podia utilizar-se de qualquer uma” (COLASANTI, 1998, p.128). O uso de fêmea e macho é comum para remeter ao sexo de um animal, o que animaliza o homem. “Ele era um homem, não um carneiro. E, entre tantas, tinha a sua ovelha. Assim a amava. Tendo-a” (COLASANTI, 1998, p.128). A transformação do macho em homem novamente acontece pela lealdade a uma só ovelha. É a humanização se intercalando com a animalização. Esse amar/ter, pode ser considerado uma alusão ao amor físico, o sexo, a posse. É o amor que o pastor sente que transforma a ovelha em humana aos olhos de quem lê.

Essa troca entre humano e animal tanto para o pastor quanto para a ovelha é a corrente subterrânea. O tempo todo durante o conto há a alusão a instintos animais, sentimentos humanos, com a intenção de misturar, confundir o leitor e criar a expectativa. Quando aparece um Lobo, também mistura humana e animal, a antecipação começa a criar o

feito. O pastor teme pelo rebanho, teme pela ovelha e se baseia nos seus instintos e no cão.

Era o desejo do outro que lhe chegava através das largas paredes de pedra, era a sua fome farejando a noite. (...) Um lobo solitário, acuado pela necessidade. (...) Macho, concluiu. E sua mão deslizou para o fuzil (COLASANTI, 1998, p.129).

O lobo sente desejo, sentimento tão humano, e o pastor é capaz de senti-lo, tão animalesco, assim como a inquietude de haver outro *macho*. O contraponto é a arma, tecnologia humana. Após a aparição do lobo, a ovelha escolhida desaparece. O pastor não havia dado um nome a ela, ainda que a humanizasse pela importância, e por isso não podia procurar chamando-a. Ao encontrar o lobo e a ovelha, ensanguentada, o homem animalizou-se, abandonando o fuzil.

Um rosnado rolou no fundo da garganta do lobo. Ou do homem. Como se o ouvisse, a ovelha estremeceu, baliu tênue. (...) Rolam entre pedras homem e lobo escuras roupas escuras pelas bocas arreganhadas lanhos rilhar de dentes saliva e sangue. Na mão do homem, a faca. A faca no ar. No costado no costado no costado do lobo. (COLASANTI, 1998, p.130).

A indecisão de quem saiu o rosnado transformou o homem definitivamente em animal. A escrita da luta é distinta justamente para dar ênfase à rapidez e ao “rolamento” entre ambos, é uma estética visual, sem pontuação ou coesão aparente, mas que faz sentido ao ser lida. A repetição de “no costado” remete a punhalada atrás de punhalada. É esse tipo de estética que pode ser ligada a Poe, a estrutura que está entremeada ao significado para atribuir efeito, ansiedade. “De joelhos ainda, mãos no chão escorando a exaustão, o pastor levanta a cabeça. E longamente uiva para o alto” (p.130). Ao finalizar com o pastor em posição animalisca, com todos os membros no chão, e fazê-lo uivar foi o rompimento da corrente subterrânea, inundando o leitor com o choque, o estranhamento ao perceber que o homem se transformou em um lobo.

No conto *Além do muro, os coiotes* a narrativa de cinco páginas é feita por um narrador em primeira pessoa. Porém a história não é focada nele, mas em seu vizinho. A história inicia-se com o narrador comentando sobre uma janela específica e a luz (ausência de luz, já que a janela não permite facilmente a entrada da claridade). Com essa característica, o olhar para estruturas e objetos – casas, janelas, quartos, leques e poltronas – há a utilização de elementos materiais para caracterizar o personagem principal, o vizinho. Atribuído como “O homem jovem de cabeça branca” (p.52), o narrador o caracteriza sempre utilizando a luz e o ambiente em que o homem vive.

Qualificado como um homem gentil e silencioso, o senhor não parece afetar diretamente – aos olhos do narrador – aquilo à sua volta, mas o que está à sua volta remete ao homem. Ele é tido como uma pessoa boa nas artes manuais e, por construir maquetes de casas (informação dada mais à frente) é possível ver a convergência da própria casa para caracterizá-lo. As janelas que não permitem a entrada abundante de luz fazem alusão aos olhos de quem o vê, pois aparenta ser misterioso aos que convivem com ele – adjetivo tão carregado pela sombra e escuridão. A corrente subterrânea é justamente esse sentimento de mistério que o homem passa: os objetos o descrevem, mas ele se mantém calado e gentil. A necessidade de descobrir segredos é grande e, por isso, a vontade de continuar lendo também o é.

Assim, na história, o narrador é convidado a adentrar a casa do homem. Sua entrada é narrada não focando o homem primeiramente, mas o cheiro do ambiente, a caracterização da casa como um “recinto sagrado” (p.53). Ao analisar o local, o narrador conclui que era um quarto como tantos outros, comum. Sua expectativa diminui, sinalizada pelo uso de “afinal” e a diminuição do valor ao comparar o quarto com o seu conhecimento prévio em “Um quarto como tantos, afinal, com drapear de panos meio esbatidos na sombra, cortina ou colcha” (p.54). Todavia, o vizinho não havia chamado o narrador ali para ver seu quarto, mas uma maquete. É nesse momento em que finalmente vemos uma emoção no homem, que o narrador informa ser por causa do trabalho manual que o indivíduo exercia e pelo qual era apaixonado.

A maquete de uma casa nos é mostrada sob um plástico empoeirado, quase transparente. O plástico evidencia que a casa estava pronta há algum tempo, levando a questionar porque só àquele momento o homem resolveu mostrá-la. A maquete foi mostrada ao narrador pelo homem com certo saudosismo. Ele explicou que era uma casa arquitetada para as Montanhas Rochosas (cortam Canadá e Estados Unidos, lugar elevado e frio) e que ele iria, um dia, erguê-la quando voltasse para lá. E, dizendo isso, mostrou o pátio interno da casa, que continha um muro. O narrador imaginou que parecia coerente e seguro, pois há coiotes nas Rochosas. Foi um pensamento sem querer, distante e do qual ele sequer tinha certeza – hesitou em confirmar a si mesmo se há ou não coiotes na região.

É interessante fazer uma pausa no conto para abordar a questão do que pode ser o coiote referido no conto e no título. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier

(1906–1993) e Alain Gheerbrant (1920-2013), ao coio se atribui a invenção do inverno e da morte. Ao dizer Além do muro, os coiotes, é possível repensar a frase como se a morte estivesse à espreita além do muro. Levando em conta que o homem já possui cabeça branca, que é sinal de velhice, é como se ele soubesse que seus dias já estivessem chegando ao fim e, por isso, construiu um muro.

Voltando à narrativa, o narrador se sente acolhido pela casa, como se pudesse se imaginar dentro dela ao tomar chá ao lado do homem. Despediram-se e o narrador se vai e, ao se distanciar, acomete-lhe o pensamento sobre o plástico e a poeira. Qual o significado do homem mostrar-lhe justamente agora e não quando terminada? Para isso, é preciso chegar ao clímax. É esse tipo de estranhamento que é necessário ao leitor, que o move para a próxima página, curioso para encontrar respostas.

O homem desaparece. Nenhum vizinho o encontra mais, o narrador não sabe mais de seu paradeiro. Entraram no quarto dele e tudo abandonado, objetos esquecidos no chão ou na poltrona. O vizinho vai até lá para confortar familiares e, em um momento de fuga da situação delicada, encontra uma desculpa para entrar novamente no quarto. Ali, repara novamente no ambiente e, em um pequeno momento vê: “(...) Que eu vi, num relance vi, debaixo do plástico empoeirado, talvez além do muro, acesa uma luz”. (COLASANTI, 1998, p.56). O conto termina assim, em uma sensação atônita que faz pensar. O nocaute de Cortázar. É provável que, em apenas uma leitura rápida, a ideia demore alguns segundos para entrar na cabeça do leitor, mas quando entra, retira-lhe o chão. É possível (e intencional) chegar à conclusão de que o homem se mudou para a própria maquete, isso leva à sensação de estranhamento já que é algo que foge à realidade e, por isso, não esperado por aquele que lê o conto.

A luz inicia e termina o conto. Ela representa humanidade, felicidade, vida e presença segundo o Dicionário de símbolos. É a chave do conto, além da casa, pois começa em sua ausência, no escuro do quarto. Esse breu, não totalmente escuro, mas não claro, pode ser considerado como uma premonição do que aconteceria. O homem já prevendo a necessidade de recolher-se, como se estivesse esperando a morte, não permite que a luz entre. Ao terminar com uma pequena luz acesa na maquete, é como se tivesse se transportado ao sonho (que é a casa pronta, em um lugar distante) e feito seu destino. Ao citar o muro em “talvez além do muro” (p.56), é possível pensar na morte, que o espreita atrás do muro.

Em *Como o Máscara de Ferro*, Marina cria um narrador personagem e seu monólogo. O título do conto já nos passa um breve vislumbre do que seria a problemática, pois se baseou no livro de Alexandre Dumas (1802-1870) *O Visconde de Bragelonne*, cujo romance inspirou o filme de 1998, *O Homem da Máscara de Ferro* de Randall Wallace (1949-). O filme e o último episódio do livro de Dumas *Prisioneiro da Máscara de Ferro*, se fundamentam em um prisioneiro que é obrigado a usar uma máscara de ferro trancada sobre seu rosto. E, assim como esse preso, o narrador também possui uma máscara que toma seu rosto. O conto começa com um monólogo do narrador tentando explicar a fuga da realidade que seria um rosto tomar o seu próprio, transformando-o. Ele nega ser genética, herança familiar, pois o novo rosto é chinês, traços orientais tão distintos da sua face ocidental. Há a própria descrição e comparação entre características a todo o momento na narrativa, trazendo um sentimento de incômodo. A angústia do personagem é tamanha que é possível senti-la ao manter a leitura.

É possível ligar este conto à novela de Franz Kafka (1883-1924), *A Metamorfose*. Ambos são monólogos tão focados na mudança física que esta se transforma e aprofunda. Há o sentimento de hesitação, angústia dolorosa a cada parágrafo lido. Porém, ao contrário de Gregor no romance de Kafka, não há ninguém para “provar” a mudança que o narrador vê acontecendo no próprio rosto. Antes, com um rosto de aparência de “(...) querubim. Cachos, olhos abertos sobre o mundo” (COLASANTI, 1998, p.11), vê agora sua face se tornar chinesa lentamente, como se consumida por uma doença. O fato das pessoas ao redor não perceberem a mudança no tamanho dos olhos, na altura da testa, no nariz e na boca aprofunda o desespero do personagem. Somente ele vê a própria mudança, que vai emergindo como uma transformação que vem do âmago, uma loucura. O narrador sente seu rosto antigo, ocidental, embaixo da máscara que tomou sua face e a trancou, transformando-o em um chinês.

O conto é distinto dos outros dois. É lento por ser um monólogo e, com isso, traz o sentimento de desconforto. Nele, a corrente subterrânea não é tão escondida, está ao ar livre em forma de rompimento da zona de conforto daquele que lê. A mistura de sentimentos pelos quais o narrador passa – primeiro o estupor com a percepção do que está ocorrendo, depois a revolta e a raiva, a expectativa de mudança, quase uma esperança e por fim, a saudade do que já foi um dia – influi no leitor de tal maneira que o desconserta. A ânsia por ver o personagem livre de sua angústia é mantida por todo o conto para ser sufocada pela dor da descoberta de que é um problema não resolvido. O

narrador termina o conto com sua desistência, a resignação de que perdeu sua identidade original e que a sua nova não passa do comum. A abdicação da liberdade que o personagem escolhe passa um sentimento de revolta final, terminando o conto com um efeito que lembra Poe e Cortázar: o leitor que se vê obrigado a sair do comum, a sentir além do esperado; ou Barthes, por lembrar que a dor e o prazer de ler podem andar juntos, em suas margens.

Os símbolos, como a máscara e o rosto especificamente chinês são o peso na história. A máscara tem muitos significados, mas o essencial é sua finalidade de esconder uma atitude, face e sentimento. É possível que a loucura tenha se afluído e tomado forma de máscara, pois houve a própria transformação (provavelmente por causa de vivências, como quando se cresce ou passa por algum obstáculo difícil na vida) e a sua não aceitação. E o rosto chinês, que é uma alusão ao comum, por existirem milhões de rostos com esse traço oriental. “Assim, prisioneiro de uma máscara oriental, nada mais me resta como identidade além de uma outra máscara” (COLASANTI, 1998, p.15). A perda da particularidade é, por si só, uma loucura, pois a perda do autoconhecimento é desfazer a linha do que é o “eu” e do que é o “outro”.

Os contos de Marina Colasanti permeiam simbolismos, batalhas travadas todos os dias pelas pessoas escritas com um novo olhar. É o amor não aceito, é o instinto que comanda, a aceitação da morte, o conhecimento do outro, o autoconhecimento e a resignação. São sentimentos que podem ser afluídos no leitor com os efeitos certos, escritos de forma tão precisa e única.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste artigo foi verificado o que é o *efeito* tão abordado por três grandes autores e críticos, Edgar Allan Poe (1999), Julio Cortázar (2008) e Roland Barthes (1987), e como ele é crucial para que uma obra possa ser considerada boa. A estrutura, a necessidade de afetar o leitor e como isso é alcançado são características cruciais de um texto que será perpetuado.

Os três contos apresentados mostram as preocupações, fragilidades e ansiedades do humano contemporâneo. O conto foi o meio utilizado para conseguir alcançar a meta do estranhamento. São as distinções especiais desse gênero textual que, ao utilizar a



estrutura tão aclamada de Poe – tamanho, corrente subterrânea, sublime, estranhamento –, permitiram que o efeito tomasse o leitor e o sequestrasse, ao modo de falar de Cortázar. Por meio de uma *assentada*, o leitor é capaz de obter prazer desses contos ao ser surpreendido, contrariado, retirado de sua zona de conforto e obrigado a repensar todo o seu conhecimento prévio. Afinal, como tanto repete Barthes, o leitor não deve buscar um texto literário em busca de moral e ideologias, a finalidade do texto é o prazer.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Ed. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2009.
- COLASANTI, M. *O Leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DUMAS, A. *O Visconde de Bragelonne*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, p.199-221, 2012.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- KAFKA, F. *A Metamorfose*. (Trad. Marcelo Backes). Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MCTEIGUE, J.; SILVER, J.; WACHOWSKI, L.; WACHOWSKI, A. *V de Vingança*. [Filme]. Produção de Joel Silver, Larry Wachowski, Andy Wachowski, Grant Hill, direção de James McTeigue. Estados Unidos, Warner Bros, 2005. DvD, 2h10min. color. son.
- POE, E. A. A Filosofia da Composição. *Poemas e Ensaio*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.
- WALLACE, R.; SMITH, R. *O Homem da Máscara de Ferro*. [Filme]. Produção de Randall Wallace, Russell Smith, direção de Randal Wallace. Estados Unidos, MGM, 1998. 2h20min. color. son.